

Habitando la vanguardia

ENTREVISTA A Fernando Millán

Raúl

DÍAZ ROSALES

Figura esencial de la poesía experimental española del siglo XX, la labor polifacética de Fernando Millán ha legado creaciones, ensayos y una continua labor de difusión de una parcela de la literatura española en constante búsqueda y renovación. Su condición conjunta de historiador, crítico y creador le permiten radiografiar, desde dentro, años fundamentales en la consolidación de las vanguardias españolas. Desde sus tempranos inicios en la década de los 60 con Julio Campal hasta los últimos años de renovada productividad, la figura de Fernando Millán permite dar cuenta de la riqueza del experimentalismo a través de obras fundamentales como *Mitogramas* (1979), como creación artística, o el catálogo de la exposición *Escrito está. Poesía experimental en España (1963-1984)* (2009) y el conjunto de perfiles que forman el volumen *Escritores radicales* (2012) en su vertiente analítica, sin olvidar su fundamental aportación, junto a Jesús García Sánchez, con la antología de referencia *La escritura en libertad. Antología de poesía experimental* ((1975). Una mirada imprescindible en la historia de la experimentación española.

1. A punto de alcanzarse los cuarenta años después de la aparición de *La escritura en libertad* (1975), editada junto a Jesús García Sánchez, si tuviese que repetir ese ejercicio, que ya calificado como «una tesis, una propuesta basada en un análisis de conjunto», ¿en qué coordenadas se movería la compilación?

En primer lugar, tengo que decir que los casi tres años que dediqué a la realización del proyecto (a finales de 1972 firmamos el contrato y el libro lo entregamos en la primavera del 75) han sido sin duda los más decisivos en mi formación como

poeta y como analista de la estética y el arte contemporáneo. Por ello ya adelanto que me sería imposible retrotraerme a esa situación casi cuarenta años después.

Es cierto sin embargo que, ya a finales de siglo estuve planteándome la realización de un proyecto que fuera la continuación (por otros medios) de la misma idea de la *Escritura en libertad*. Se trataba de hacer una exposición en la que estuvieran la mayor parte de los autores seleccionados para el libro, pero exponiendo obras producidas a partir de 1975. Mi interés era comprobar si la tesis de que la escritura era, a la vez, el nuevo campo de lo estético (es decir, de lo plástico, lo sonoro, lo literario etc...) y de lo vital se cumplía en las trayectorias de los autores seleccionados.

La cosa no pasó del estadio de proyecto, y solo lo comenté informalmente con algunas personas, entre ellas el que entonces era el director del MACBA Manuel Borja-Villel. Pero ni él ni nadie del mundo del arte estuvo interesado en semejante proyecto.

Por lo demás, en el año 2005 Visor de poesía hizo una edición facsímil de *La escritura en libertad*, con lo cual el libro volvió a estar al alcance de las personas interesadas. En ningún momento se ha dado la posibilidad de una reedición revisada y aumentada, ni una nueva versión del mismo proyecto. En todo caso, no sé si me hubiera embarcado en semejante aventura, porque no se me han olvidado las reacciones, odios y enemistades que la publicación de la antología produjo en 1976. Lo cual no significa que yo no haya caído en la tentación de embarcarme en trabajos comisariales, como lo demuestra la exposición *Escrito está*, que en 2009 y 2010 se pudo ver en Artium (Vitoria) y Patio Herrariano (Valladolid).

En todo caso, como ya señalaba al comienzo, a través del trabajo preparatorio de *La escritura en libertad* inicié una indagación sobre la escritura, que en los años noventa dio lugar al libro (inédito) *Panfleto contra —o preferiblemente— a favor el arte la poesía y la música del siglo XX*.

2. ¿Desde qué coordenadas elabora usted la justificación de la vanguardia y la utilidad del artista en este momento actual? ¿Qué visión tiene de la poesía experimental en general, y de la española en particular?

La vanguardia artística es la espina dorsal de las estéticas del siglo XX. Creo que se puede demostrar que los artistas, poetas y músicos que no han estado en el siglo XX con las vanguardias es porque permanecían (a conciencia o sin saberlo) en el siglo XIX. Lo cual no quiere decir que en las vanguardias todo sea positivo e incuestionable. Pero sí que desde las vanguardias y las neovanguardias se han dado las respuestas más pertinentes a los cambios culturales nacidos de la aparición de las sociedades de masas, y del protagonismo de la escritura en el siglo XX.

La experimentación artística, poética o musical es una evolución lógica de las vanguardias, como salida al problema de los vanguardismos

Hablar de la «poesía experimental» tiene para mí una serie de dificultades metodológicas, y una cierta reticencia sentimental.

Veamos cómo lo articulo:

Creo que he sido (no lo señalo como un mérito) una de las pocas personas que, a nivel nacional e internacional, ha defendido, con argumentos y con producciones, la tesis de una poesía experimental. Es más: lo sigo haciendo. Y en ello no hay ningún componente emotivo o sentimental.

Pero dicho esto tengo que entrar en detalle: ¿De qué hablamos cuando hablamos de la poesía experimental?

Para los medios de comunicación, y para la mayoría de las personas (incluidos algunos sedicentes poetas experimentales) «poesía experimental» es un término genérico, sinónimo de «raro», «radical», «difícil» o incomprensible.

Los propios sedicentes poetas experimentales suelen confundir el método (la experimentación) con el resultado (la poesía visual, sonora, los poemas objeto...).

Otro punto de vista sobre la poesía experimental ha sido el de la exposición *La escritura en libertad. La poesía experimental española e hispanoamericana en el siglo XX*, realizada por José Antonio Sarmiento para el Instituto Cervantes. Este comisario no ha tenido inconveniente en convertir en «experimentales» a escritores como Ramón Gómez de la Serna, o a proyectistas más o menos oportunistas como Valcárcel Medina. Según declaró Sarmiento en un coloquio celebrado en el propio Instituto Cervantes de Madrid, «...había tenido que incluir a artistas de otros campos en la exposición ante la falta de calidad de los poetas experimentales...».

Para mí, la experimentación es un método, una forma de trabajo que nos ayuda a superar pesos muertos como el de la autoridad, el prestigio, el poder, la genialidad y demás creencias premodernas. La experimentación es un avance respecto a la vanguardia porque manteniendo los aspectos más productivos, nos guía a la hora de superar la subjetividad, los hábitos, el gusto y demás componentes de la cosificación personal y social.

3. La unión de lo experimental con la radicalidad, la heterodoxia, la transgresión... ¿es imprescindible? La introducción paulatina de este tipo de creación en el ámbito académico, ¿supone una rémora o dota a la propuesta de mayor solidez?

Como ya he señalado en la pregunta anterior, la poesía experimental se puede definir, abordar, o incluso comprender desde muchos puntos de vista. Pero no hay duda que, entre sus componentes están la radicalidad, la heterodoxia, la transgresión y demás aspectos transformadores. Es más, son su núcleo si quiere cumplir con su función: Responder a las demandas de sociedades complejas, en las que la lecto-escritura hace nacer nuevas formas de pensar, comprender y vivir el mundo.

La asimilación de las aportaciones más radicales se produce antes o después en toda sociedad sana. Esa asimilación suele ir acompañada del consumo de sus efectos, y, por lo tanto, de su agotamiento.

En el caso español, después de más de veinte años de radicalidad, experimentación y vanguardismo, ya a mediados de los ochenta se dio la llegada de autores

con mentalidad anti-vanguardista, y esa tendencia se profundizó en los noventa y hasta hoy. Se trata de autores que llegaron sobre todo al campo de la poesía visual desde la poesía discursiva, y con planteamientos muy tradicionales sobre la autoría, la innovación, etc...

Es evidente que estos autores no han aportado una mayor solidez a la experimentación, pero sí han expandido el campo de la poesía visual de una forma extraordinaria. Podría decirse que todo lo que la pirámide de la poesía visual ha perdido de altura, lo ha ganado en extensión. Lo malo es que muchos de esos autores se sienten con derecho a practicar el amiguismo, la marginalidad y otras enfermedades seniles de las vanguardias, con lo cual los efectos transformadores —social y estéticamente— de la experimentación, se quedan sin efecto..

Es un hecho cultural y sociológicamente relevante que, en la actualidad, ya sean más los poetas que hacen poesía visual en España, que los que se mantienen en el campo de la poesía más tradicional. Es cierto que muchos de estos poetas visuales, que llegaron al nuevo campo ya en su madurez biográfica, practiquen también la poesía discursiva, pero no hay duda de que se ha producido un cambio sustancial.

4. Ha señalado a Julio Campal y a Felipe Boso como figuras imprescindibles, ¿qué nos legaron y de qué cree que nos ha privado su temprana pérdida?

La importancia de Julio Campal y Felipe Boso como figuras imprescindibles de las neo-vanguardias en España es reconocida tanto por los estudiosos como por los propios poetas. Ahora bien, eran personas muy diferentes y pertenecen a dos momentos muy diferenciados. Julio Campal fue el introductor de los movimientos de vanguardia y neo-vanguardia en España, y, sobre todo, marcó la tendencia para el nacimiento de lo que terminaría siendo el movimiento de poesía experimental.

Felipe Boso (pseudónimo de Felipe Fernández Alonso), en la década que va desde comienzos de los años setenta a comienzos de los ochenta, tuvo una gran importancia como dinamizador y factor de cohesión para los poetas visuales, protagonizando iniciativas y manteniendo una dinámica muy enriquecedora.

Como poetas, son dos casos de profunda originalidad, y aunque yo he conseguido que se publique parte de su obra, es una vergüenza para toda la cultura española, que sus producciones se mantenga en su mayor parte inéditas.

No es posible saber como hubieran evolucionado cada uno de ellos, pero es innegable que todos los que les conocimos y tratamos, sentimos su muerte como un desgarró, como una orfandad.

5. Asumiendo el reduccionismo que implica, ¿qué catálogo de nombres son imprescindibles para entender la vanguardia desde los 60 en España?

Para «entender» la vanguardia, creo que más que nombres es necesario tener en cuenta producciones, trayectorias y análisis. Desde esa opción también podría-

mos acercarnos a la comprensión de las personas, sin olvidar nunca que, lo que no es biografía es plagio en la vanguardia. En esa línea, un simple catálogo de nombres no aporta nada, y por otro lado, los estudios universitarios publicados, como el de Blanca Millán Domínguez (*Poesía visual en España*, Amazon, 2013) y Juan Carlos Fernández Serrato (*¿Cómo se lee un poema visual?*, Alfaro, Sevilla, 2003), permiten acercarse a lo que realmente sucedió con la aparición, implantación y desarrollo de la poesía de neo-vanguardia en España, y su conversión en poesía experimental.

Una serie de trabajos que yo he ido publicando son también de ayuda, de forma especial el catálogo de la exposición *Escrito está. La poesía experimental en España*, presentada en el museo Artium de Vitoria en 2009. En esa exposición se mostraron obras de 250 autores.

6. Testigo y protagonista de la evolución de la vanguardia en España, desde su participación en Problemática 63 y en el Grupo N.O., y con la capacidad del historiador y teórico, ¿cuál son las luces y las sombras del proceso y hacia dónde debería encaminarse la nueva creación?

Como ya he señalado en preguntas anteriores, en las neo-vanguardias y la experimentación poética en España, ha habido varias etapas, y en todas ellas hay luces y sombras. Pero en una visión de conjunto puede verse que las producciones hechas desde la poesía visual y el arte de acción (happening, performance...), configuran una aportación excepcional a la estética y la cultura española en general.

Si tenemos en cuenta su duración (desde mediados de los sesenta), su extensión (miles de obras, de cientos de libros y revistas, decenas de actividades públicas, etc...), así como su desarrollo fuera de los campos tradicionales del arte y la literatura, gracias a la utilización de los medios de comunicación de masas, podemos concluir que no hay en el siglo XX ninguna historia comparable.

Es imposible imaginarse cómo van a evolucionar las cuestiones creativas, pero mucho me temo que el nicho ecológico que reclamó e hizo posible el nacimiento de la experimentación poética, ya no existe y no sabemos si volverá a existir. Solo queda el aprovechamiento de sus aportaciones. Lo cual no es poco.

7. Usted cultiva tres facetas: promotor cultural, historiador y creador. ¿Qué pretende con cada una de ellas? ¿Con cuál se ha sentido más necesario y con cuál más incomprendido?

Mi trayectoria personal e intelectual está marcada desde los años sesenta, por la neo-vanguardia y su ética, y por la experimentación. En función de todo ello ha sido lógico que haya trabajado (siempre sin ninguna pretensión de profesionalismo) en una serie de campos que tienen en común su interrelación.

Sobre la necesidad de estas actividades solo puedo decir que yo las he vivido como imprescindibles, aunque su repercusión colectiva y social no han sido estu-

diadas hasta el momento en todas sus dimensiones. Es cierto sin embargo que, el libro que con más profundidad y extensión estudia la experimentación (aunque solo en su dimensión visual) me reconoce un protagonismo notable.

8. Ya centrándonos en su faceta como creador, ¿cómo definiría el momento en que se encuentra? ¿Cuáles son sus proyectos, en estos últimos años? ¿Qué expectativas proyecta sobre cada una de las múltiples facetas creativas que cultiva (poesía visual, fotografía, poesía de acción, poesía sonora, poemas objeto, libros objeto, poesía textual, poesía discursiva...)?

Desde que finalicé en 2009 el trabajo de comisario de la exposición *Escrito está* (ya citada), me he centrado en la revisión de mi producción en los distintos campos en que he trabajado desde los años sesenta, que en su mayor parte están inéditos. Teniendo en cuenta mi edad (voy a cumplir en el año presente setenta años), he pensado que ya era ocasión para finalizar proyectos en los que, en mayor o menor medida he trabajado.

En este tiempo he publicado tres libros: una reedición de *La depresión en España*, *Poesía expandida* y *Escritores radicales*. Este último ha aparecido como el número 1 de mis «Obras incompletas». En estos años también he realizado tres exposiciones individuales, y en el terreno sonoro he trabajado en la conversión de *La depresión en España* en una opera postmoderna.

A pesar de la imperativa necesidad de dedicar todo mi tiempo a finalizar los proyectos inclusos, no he dejado de caer en la tentación de iniciar nuevos proyectos como el titulado *Una palabra que vale por cien imágenes*.

9. En su obra artística, ¿qué efecto tienen las nuevas tecnologías en la creación y su posterior difusión? ¿Se siente cómodo con las nuevas oportunidades que plantea?

Desde mi adolescencia ha sido un militante del amor a la tecnología. Desgraciadamente no siempre he tenido disponibilidad económica y tiempo como para explorar las posibilidades de cada nueva aportación en el terreno del sonido y la imagen.

Desde comienzos de los años noventa, he utilizado los medios informáticos de forma constante, y con cierto grado de experimentación, tanto para producir poesía como para imprimirla, reproducirla, etc... Por ejemplo, mi libro *Haikus para los ojos*, editado en 1998, fue realizado totalmente en un ordenador. La serie de trabajos que forma *Música oral* ha sido producida enteramente mediante programas informáticos, y no existirían tal como son, si no hubiera sido por esta tecnología.

Es obvio que, desde planteamientos experimentales, la tecnología aporta unas posibilidades muy atractivas, aunque desde el punto de vista de los artistas tradicionales sea vista como una terrible amenaza.

10. Con la pretensión de alcanzar un lenguaje supranacional, ¿qué consecuencias ha tenido el contacto con otros países, con otros puntos de vista sobre la vanguardia, sobre su propia creación?

En los años sesenta y setenta llegó a existir una auténtica Internacional de las neovanguardias. Figuras como los brasileños del grupo Noigrandes, Julien Blaine, Adriano Spatola, Mary Ellen Solt, Sarenco, etc..., lideraron muchas actividades colectivas en las que participamos cientos de poetas de todos los países desarrollados o en vías de desarrollo.

No se si por esta actividad, esta hermandad estética, o por la evolución de una lógica interna, la idea de una poesía que estuviera más allá de los idiomas naturales, fue tomando vida.

Era en cierto modo una evolución, aunque muy transformada de la «lengua supranacional» de la poesía concreta, defendida sobre todo por Eugen Gomringer. En el año 1970 yo publiqué un artículo sobre este asunto en el diario *Madrid*, como réplica a esos planteamientos que este poeta suizo-boliviano había presentado en el Instituto Alemán de Madrid.

Respondiendo a su pregunta: No hubiera existido la poesía experimental si no hubiera existido su componente multinacional. Ya en los años setenta empezó a existir una auténtica poesía global, mucho antes de la actual globalización económica. Con la ventaja además de que esa poesía global es un elemento dinamizador y liberador, y no condena a nadie a la indigencia y a la marginación para beneficiar a los especuladores capitalistas.

11. De nuevo hablando del uso del lenguaje, ha utilizado la tachadura en libros tan emblemático como *La depresión en España*, ¿cuál es el concepto de comunicación que articula su obra? ¿Qué tipo de mensaje pretende construir y qué papel desempeña el receptor del mismo?

La depresión en España, es tal vez mi trabajo más claramente inmerso en la experimentación. Es un proyecto que tenía como objetivo demostrar de forma inequívoca y muy visible que la comunicación existe más allá del logocentrismo o falocentrismo.

En contra de lecturas interesadas en ver en este libro una demostración de anarquismo, nihilismo o negatividad, yo siempre he defendido la existencia de una comunicación en la que elementos nucleares de la iconicidad están activos ante cualquier lector/observador que sea capaz de olvidarse de interpretaciones simbólicas, contenidistas.

La «tachadura» o «cancelación» fue utilizada en los años sesenta por artistas y poetas de distintos países, desde USA a Bélgica, pasando por Italia y España. Lo hicimos sin tener conexión y sin conocimiento mutuo, por lo que yo se. Sin duda era algo que estaba «en la época».

12. Finalmente, ¿cuál es su poética (est)ética como activista de la vanguardia?

Mi poética y mi estética vienen directamente de la experimentación. Mi ética viene de la vanguardia.

Estoy firmemente convencido de que «el significado sigue a la forma», y que «en el fondo solo hay forma». La afirmación que John Cage hizo en su «Conferencia sobre nada», en 1959 —«No tengo nada que decir y lo estoy diciendo, eso es poesía»—, es para mí una referencia fundamental, hasta el punto de que en algunos momentos he llegado a pensar que esa misma idea ya la había tenido mucho antes de leerla en su libro *Silencio*. Efecto, supongo, de la empatía.